

Comunicaciones

¿Revelarse o no revelarse? Hay una autofiguración de filiación española o suramericana en la escritura bellatiniana?

Rafaela Cassia Procknov
Universidad de São Paulo

Resumen

El escritor mexicano Mario Bellatin persigue obsesivamente la representación de sí mismo. Por ello, echa mano de una estrategia ficcional que desafía los paradigmas de la autobiografía no recurriendo al compromiso de revelar la verdad al lector, acercándose así a aquello que la crítica literaria nombra como "autofiguración". El crítico español Manuel Alberca en el ensayo ¿"Existe la autoficción hispanoamericana?", plantea si hay una autofiguración, género muy sintomático de lo contemporáneo, de raíz hispanoamericana, es decir si habría rasgos que identificarían en el género características de la hispanidad. Basados, entonces, en el pensamiento de Alberca, nos cuestionaremos en este trabajo: ¿cuál es el lugar de lo español en la autofiguración bellatiniana? ¿Hay rasgos en la escritura del mexicano que señala su filiación a la tradición de la literatura española? Analizaremos la obra *Los fantasmas del masajista*, en la cual el narrador protagonista no revela su nombre, pero presenta un conjunto de informaciones que pueden ser relacionadas a su autor, Mario Bellatin. De esa forma, cabe al lector el papel de rellenar los vacíos y silencios del texto.

¿Cómo leer las coincidencias de la trama sin relacionarlas, exclusivamente, al sujeto referencial Mario Bellatin? Dicho de otra manera, ¿Cómo leer este relato en la clave de la pura ficción sin traer las huellas de lo real? Inspirados por el pensamiento de Wolfgang Iser, podemos preguntarnos: "¿Cómo puede algo que, aun existiendo, no posea el carácter de realidad?" Para echar luz a la cuestión, buscaremos una perspectiva que no entienda los géneros de acuerdo a la mirada normativa con los que históricamente se construyó. No impondremos límites entre la autofiguración y la autobiografía. Antes bien, nos acercaremos a una idea de género con relación al concepto de "horizonte de expectativa", que nos permitiría, entre muchas otras cosas, considerar lo novedoso y lo conservador de la escritura bellatiniana para la tradición literaria española y suramericana.

Palabras Claves: autofiguración - autobiografía - real - verdad - ficción

I: Introducción

Mario Bellatin es un escritor mexicano, contemporáneo, que suele escribir relatos cortos, entre sus obras, se destacan: *Mujeres de sal* (1986); *Efecto invernadero* (1992); *Canon perpetuo* (1993); *Salón de belleza* (1994); *Damas chinas* (1995); *Tres novelas* (1995); *Poeta ciego* (1998); *El jardín de la señora Murakami* (2000); *Flores* (2000); *Shiki Nagaoka*; *Una nariz de ficción* (2001); *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001); *Jacobo el mutante* (2002); *Perros héroes* (2003), *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y *El Gran Vidrio* (2007).

Nuestro objeto de estudio se encuentra en la obra *Los fantasmas del masajista*, el mismo es fruto de un proyecto de renombrados escritores de la escena contemporánea de la literatura, nos referimos a Alan Pauls, André Sant'anna, Cadão Volpato, Carola Saavedra, João Gilberto Noll, Luis Fernando Veríssimo, Mario Bellatin, Mia Couto, Rodrigo Fresán y Xico Sá, los cuales fueron invitados a escribir textos a partir de canciones de Chico Buarque. En el caso de Bellatin, su texto fue concebido desde "Construção" de 1971.

Los fantasmas del masajista fue editado dos veces, la primera en 2009, en lengua española, publicada en Argentina, la segunda en el 2010, en lengua portuguesa, publicada en Brasil y reunida en el libro *Essa história está diferente*, organizado por Ronaldo Bressane.



Para nuestro análisis elegimos la edición argentina, por ser escrita en lengua española, lengua materna de Mario Bellatin, y por presentar la narrativa contada, también, por medio de un conjunto fotográfico, característica ésta, la de mezcla de lenguajes, muy propia de la escritura bellatiniana.

En este trabajo nos proponemos explorar las marcas de las figuraciones del yo en la escritura bellatiniana, observando si tal narrativa construye un espacio narrativo que podría ser identificado como perteneciente a la tradición de las letras españolas o suramericana. Para ello, nos basaremos, como punto de partida, en el pensamiento del crítico español Manuel Alberca.

II: La escritura del yo en *Los fantasmas del masajista*

Si la escritura bellatiniana cuenta con ejes temáticos o procedimentales, podríamos afirmar que la ficcionalización de sí mismo es un vector fundamental. En la obra que elegimos para nuestro análisis, *Los fantasmas del masajista* (2009), el narrador de la historia no enuncia su nombre, pero una serie de inferencias nos llevan a concluir que se trata del arquitecto de la historia: Mario Bellatin.

Ante una escritura del yo que se auto presenta como tal, por medio del paratexto, *autobiografía*, *biografía* etc., y que simula una mimesis formal que busca el efecto de lo real, no hay duda con respecto al pacto de lectura: en la posición de lectores, lo leeremos en clave de “pacto de verdad”, para usar la terminología de Philippe Lejeune, un referente en los estudios del género autobiográfico. Pero, ¿cómo leer el cuento que hace de sí una voz que no aclara los presupuestos del juego? En el caso de la escritura bellatiniana del yo, nos encontramos frente a una ambigüedad constituyente en la que el pacto no está dado de antemano. Situados entonces, como coautores, participamos de la autoría del texto, intentando entender las trampas, las zonas de incertidumbre y de silencio de la narrativa.

Hemos señalado que la escritura de Mario Bellatin traza la zona del yo pero no lo hace bajo los preceptos de una autobiografía tradicional en la cual el sujeto tiene una imagen de sí previa a la escritura, ya que sabe o supone saber quién es, como señala Derrida en *D’aileurs*, documental dirigido por Fathy (1999). Indagar, así, la “naturaleza” de la voz que narra el relato y si la escritura de la narrativa se inscribe, deliberadamente o no, en una filiación con lo español, es también una propuesta de este trabajo.

En *Los fantasmas del masajista*, tenemos una voz que nos cuenta sobre las visitas que hace a una clínica de masajes en San Pablo para tratarse con João, un terapeuta, hijo de una de las damas más famosas del mundo de la declamación. El narrador es anónimo, así como una gama de personajes que aparecen en la trama. Incluso, el nombre del terapeuta sólo nos es revelado casualmente, a causa de su desaparición del trabajo, lo que lleva su paciente, el que construye el relato, a preguntarle su nombre.

El borramiento del nombre propio, en una narrativa que supuestamente pretende dar cuenta de la experiencia de una vida, la propia, no nos parece gratuito. ¿Cómo reconocer una identidad en una voz anónima? ¿Cómo, de ese modo, asignarle pertenencia a una tradición cuando enmarcarlo dentro de los límites de los propios géneros ya resulta anacrónico?

Siendo el nombre propio la primera reducción después de la lengua materna a la que somos sometidos nosotros los humanos, leer una narrativa del yo en la cual el yo que nos cuenta su historia, no tiene nombre, señala algunos planteamientos. A nivel diegético y extradiegético, nos invita a pensar desde la negativa.

La presencia o borramiento del nombre propio no tiene efectos solamente en la narrativa, habla de un dato muy importante en Occidente: la *inscripción* de la individualidad y de la autoría como propiedad. Alberca al buscar los orígenes de la autoficción en las letras españolas ya encuentra resquicios en *El Libro del Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en la edad media. Alberca concluye, entonces, que la exaltación máxima del individualismo culmina en la autoficción. De esa manera, las ficcionalizaciones del yo, en las últimas décadas, en las letras españolas, particularmente, en Hispanoamérica, serían la



formalización estética del propio tiempo. La inhibición del nombre propio antes del apogeo de la modernidad, es dictada, así, por una época aun no atravesada por el narcisismo.

Al no tener nombre y no decirnos explícitamente cual es su lengua materna, el narrador de *Los fantasmas del masajista*, deja traspasar que es hispanohablante y alguien famoso. En el nivel novelesco (diegético), hay un borramiento de cualquier intento de seguridad y de reconocimiento del lector con relación a esa voz, con lo que podemos suponer y nada más. Suponemos así, que se trata de Mario Bellatin, el autor del texto. Sin embargo, ¿cuál Bellatin, el hombre, por lo tanto, el sujeto referencial, o un personaje?

La zona constante de mezcla indiferenciada de lo real y de lo ficcional y de los géneros, huellas de lo biográfico en lo novelesco, nos remite a lo que la crítica contemporánea reconoce como autoficción. Se trataría acá de autoficción *implícita*, en los términos de Alberca, ya que “el signo onomástico es suplido por señales textuales que cumplen la función identificadora”. (Amo, 2009: 395)

En el nivel extradiegético, la personificación no nombrada del autor en la obra, nos remite, una vez más, a la indagación de Alberca ¿Existe la autoficción hispanoamericana?

Si aceptamos que la narrativa de *Los fantasmas del masajista* es autoficcional, no buscaremos el Mario Bellatin sujeto psicológico, pre-existente a su texto. Para Manuel Alberca, este tipo de narrativa es muy recurrente en el último cuarto de siglo en el continente: “las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones” (Amo, 2009: 393). Afirma aún el crítico:

En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco”. (Amo, 2009: 393)

Una de las hipótesis de Alberca para el caso de la autoficción hispanoamericana, de las últimas décadas, es con relación a la no responsabilidad que señalaría un artista frente a su propia obra al optar por el subgénero autobiográfico o novelesco de la autofiguración. Dicho de otro modo, al representarse a sí mismo por medio de un pacto menos rígido y que lo exentaría del compromiso ético con la verdad, el arquitecto de la historia, el sujeto que escribe, estaría libre para crear una imagen de sí más liberadora, que escaparía al juicio de la inquisición del lector. Así podríamos resaltar que los efectos extratextuales que movilizan tales narrativas actúan en el sentido del no compromiso personal frente a la materia narrada.

Desde la perspectiva que aquí asumimos, el *boom* de la figuración del yo en las letras hispanoamericanas, en las últimas décadas, no apuntaría simplemente al efecto extratextual del no compromiso, sino a una marca del propio presente que no es contrario a la espectacularización del yo, o a la construcción de sí como imagen, pero sí de una esencia unívoca y acabada. De esa forma, leemos la autoficción como mecanismo del tiempo mismo, lo que nos impide ubicar cualquier narrativa del yo con carácter ficcionalizante como autofiguración, ya que de ese modo incurriríamos en una imprecisión que, antes de potencializar la historicidad de la literatura, la volvería no histórica y gratuita.

Silvia Molloy (1996) al indagarse, también, si hay una tradición de narrativas del yo, más particularmente, autobiográfica, en las letras españolas, vislumbra en la colonia los antecedentes del género autobiográfico. Para ella, los relatos de la conquista poseen un gesto de lo autobiográfico, pero no lo son en absoluto ya que no hay la llamada conciencia autobiográfica, fundamental al género. En tales narrativas el yo no se presenta deliberadamente como tema del relato. En ellas, el otro es institucional: el rey y la corona española. Ya en el momento posterior de constitución de las ex colonias como estado-nación, la escritura autobiográfica se utiliza para formar una imagen de sí congruente con la del propio país, como *Recuerdos de la provincia*, de Sarmiento. Dicho de otro modo, aunque las escrituras del yo, en primera instancia, serían lo más particular del lenguaje, en las letras españolas habrían asumido históricamente una función social y colectiva, en la colonia, como servicio al rey sobre el nuevo mundo y en el momento de constitución de la



nacionalidad en los nuevos Estados, como mecanismo de formación de identidad. Ante ese panorama, Molloy se pregunta: ¿qué pasa con lo autobiográfico en las letras españolas en la contemporaneidad, posterior a la rigidez del destinatario fijo, único, institucional de la corona, o aún, posterior a la escritura comprometida a los proyectos nacionales? ¿Para quién y cómo se escribe autobiografía en el presente?

La contemporaneidad trae como presupuesto la desconfianza de la verdad y pone en jaque el pensamiento sistémico, señalando así la presencia de un lugar vacío de interlocución en el que ya no se puede saber más a quién se escribe ni cómo es posible. Así, el lugar extratextual de lo autobiográfico deja de existir. ¿Entraríamos, entonces, en el dominio de las autofiguras?

Tanto Alberca, nuestro punto de partida en este estudio, como Molloy verifican una tradición autobiográfica en las letras españolas. El primero remite al origen del género en Sudamérica, en el nacimiento de la modernidad y su posterior modificación, y la resignificación, en la modernidad consolidada, con escritores como Borges, por ejemplo, sin omitir el desvío, en el caso de la última "hornada", de escritores de los noventa. Ya Molloy, remite tal origen a colonia. Aquel parece enfatizar el carácter particular de lo autobiográfico en las letras españolas y sudamericanas en lo que se refiere a la estructura y ésta en los aspectos extratextuales, con relación al interlocutor, a quien se escribe en tales relatos.

Alberca señala principalmente la ambigüedad interna que engendra la autofigura, en las letras españolas o suramericanas, al romper los esquemas fijos de recepción del lector. El crítico cita a Barrenechea para quien la literatura contemporánea lo que viene a hacer es romper con el contrato mimético.

III. Los fantasmas del masajista como autoficción fotográfica

En las fotos se narra la misma historia que se cuenta en la narrativa verbal. Al terminar la historia narrada por medio del lenguaje verbal, hay un conjunto de 22 fotografías o imágenes que traen la misma trama. Las fotografías traen un epígrafe que, supuestamente, las explicaría, pero al analizarlas vemos que se trata, antes bien, de una estrategia ficcional que de una nota explicativa.

Las "notas explicativas" que acompañan las imágenes son:

1. Clínica especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro
2. Espacio para las camillas individuales
3. Lugar vacío dejado por la pierna mutilada
4. Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo
5. Madre de mi terapeuta favorito
6. Joven que asesinó a su tatarabuela dentro de una canción popular
7. Cantante brasileño
8. Edificio del que cae el protagonista de la canción "Construcción"
9. Lora que João le regaló a su madre
10. Juguete para loros
11. Punto de la ciudad donde comenzaron a instalarse los karaokes
12. Parque donde suelen reunirse las declamadoras
13. Mortaja que las declamadoras ofrecieron a João
14. Presidenta de la Sociedad de Declamadoras
15. Urna donde depositaron las cenizas de la madre muerta
16. Habitación de la madre de João
17. Espalda de João dentro del sueño
18. Local del karaoke por el cual João pagó una cuota inicial
19. Una de las mujeres de edad madura que acostumbran acudir vestidas de muchachas a las fiestas populares
20. Cantante Waldick Soriano



21. Vecinos de João que aseguran escuchar en forma constante a la madre muerta
22. Lugar perfecto para saltar al vacío.

La inserción de fotografías en la obra no es gratuita. Se trata en todo caso de una estrategia ficcional de simulacro de transparencia entre lo real y el lenguaje. Si la palabra es sígnica, la fotografía no lo es tan deliberadamente. No es difícil caerse en la trampa de transparencia que trae el signo de ese lenguaje. Cuando miramos una foto, tenemos la impresión de que estamos frente a la propia experiencia y no en su representación. Así siendo, cuando miramos tales imágenes somos seducidos a aceptar lo veraz de la materia narrada.

Nos parece pertinente aclarar la noción de representación/presentación que se utiliza históricamente, en el occidente, entre otros hechos, para debatir el lugar del signo fotográfico. Como afirma Santaella:

A discussão semiótica em torno da dicotomia representação/apresentação possui dois aspectos. Por um lado, há a questão sobre até que ponto a função de signos é “re-presentativa”; por outro, há a questão sobre a existência de signos não representativos.

Etimologicamente, o conceito de representação se encontra em oposição ao de “(a)presentação”. Uma representação parece, de acordo com isso, reproduzir algo alguma vez já presente na consciência. Essa idéia também está consolidada na história da semiótica.

Argumentos contra a visão da representação (no sentido de re-presentação) como condição necessária da qualidade sígnica se encontram, por um lado, na semiótica fenomenológica e, por outro, na teoria da representação de Nelson Goodman. A semiótica fenomenológica diferencia entre signos que representam e aqueles que não representam. (Santaella, 2008: 20)

Como afirmamos, el lenguaje fotográfico daría cuenta de la referencialidad de la experiencia. Sin embargo, así como la narrativa desarrollada por medio de la materialidad verbal, la que se desarrolla por medio del conjunto fotográfico, no trae en si el rasgo de la transparencia con lo real. Según el saber psicoanalítico, ni podría hacerlo, puesto que aunque un signo parezca alzarse a lo real, no lo es en su impotencia de concretud, en su condición de lenguaje.

Asumiendo que así como la materialidad verbal la materialidad fotográfica no daría cuenta de lo real, ¿por qué la superposición de las imágenes a las palabras en la narrativa de *Los fantasmas del masajista*? Cuando analizamos, luego del encanto inicial de los confidentes en busca del oro de la confesión, algunas fotos del conjunto, percibimos que no hay transparencia entre el signo fotográfico y lo real y que, por lo tanto, debemos resignificar el valor de las imágenes añadidas a la historia, como apunta Walker:

Bellatin, advertido de la ilusión referencial que invita a concebir las imágenes analógicamente, y en contra del efecto de naturaleza que promete la fotografía, simula la analogía hasta hacerla irrisoria. La galería de fotos con la que concluye *Los fantasmas del masajista* es el fiel testigo de dicha operación. Todas las fotos están acompañadas de breves notas explicativas sobre la imagen que acompañan. Así es como se muestra desde la madre del terapeuta favorito del narrador hasta un famoso cantante popular brasileiro que es mencionado al pasar en la historia que antecede a las imágenes. Por supuesto, el cantante existe. Por supuesto, no es el que aparece en la foto. Las notas van aún más lejos con el gesto que desbarata la ilusión referencial. Aparece luego la fotografía de la espalda de un joven con el torso desnudo, dice la nota: “Espalda de João dentro del sueño”. Luego otro joven con anteojos oscuros del que se dice al pie



de la imagen: “Joven que asesinó a su tatarabuela dentro de una canción popular”. (Walker, 2009: 4)

Cuando destacamos, principalmente, las imágenes: *Lugar vacío dejado por una pierna mutilada; Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo y Espalda de João dentro del sueño*, tal cualidad (la de que el signo no es lo real y jamás lo convocará en absoluto) es evidente.

En el caso del primer ejemplo que destacamos, supuestamente se fotografía una idea abstracta: ¿cómo sería eso posible? Partiendo del presupuesto de que la fotografía representaría algo que estuvo allá, materialmente, captado en un momento considerado único, imposible de volver de la misma manera. ¿Cómo registrar el vacío (existencial) generado por un miembro del cuerpo que fue perdido? De acuerdo con nuestra racionalidad, tal evento es imposible, considerándose nuestra experiencia humana limitada. Así, podríamos concebir esa imagen no como mimesis de la experiencia vivida sino como indicadora de su propia cualidad más peculiar: la del signo que remite a otro signo o bien, al carácter inmanente del lenguaje.

En el caso del segundo ejemplo que señalamos, *hombre que aún guarda la ilusión de considerarse un ser completo*, ante la nota explicativa de ésta, imaginamos que será expuesta la figura de un hombre con algún miembro de su cuerpo faltante, principalmente cuando relacionamos esa nota explicativa al contexto general de la narrativa, que trae enfermos, mutilados (o que van a serlo) que se tratan en una clínica de masaje. Sin embargo, contrariamente, tenemos el retrato de un hombre, aparentemente, sin ninguna parte faltante en su rostro. Con ello, verificamos, entonces, que la completitud a la que hace referencia la nota es otra, es la que interesaría al psicoanálisis en cuanto discurso fundador sobre el sujeto. Es la completitud imaginaria, que nos acompaña a lo largo de toda nuestra existencia temporal.

El juego que se hace con la noción de completitud/incompletitud está para el discurso del psicoanálisis, freudiano o aún lacaniano, al remitir a un principio clave: el de que la constitución del sujeto pasa por la noción, también, de la unidad corporal. Antes del nombrado “estadio del espejo”, concepto lacaniano, tenemos un cuerpo desmembrado que no se reconoce, aún, como unidad, totalidad. Más tarde, como un cuerpo ya atravesado por lo simbólico, tal vez, la amnesia de que ya fuimos (y somos) desmembrados, nos haga desligar que, ya desde el vamos, somos seres incompletos.

En el caso del tercer ejemplo que señalamos, en el cual la nota anuncia que está la espalda de João dentro de un sueño, estamos, aún ante la misma clave de lectura: la del desafío del signo a lo real, el rompimiento de la expectativa del lector de conocer la verdad. El acceso directo al Inconsciente es imposible, es ilógica la idea de fotografiarlo. El sueño como formación de la instancia del Inconsciente, no puede traer la Verdad, solamente una verdad que sólo puede ser escuchada y no grabada, congelada en un momento único, una de las características del signo fotográfico.

El episodio del sueño en la narrativa es determinante, también, por traer la cuestión del doble. En el sueño, el terapeuta asume la faceta de su paciente, el narrador anónimo, que no posee el antebrazo derecho. ¿Tendrían, así, el enfermo y el terapeuta, la misma incompletitud, pudiendo ser la cara y contracara el uno del otro?

De acuerdo con la lectura de *Los fantasmas del masajista*, suponemos que sí, dado que hay un nivelación existencial en la narrativa: enfermos, famosos, declamadoras, que asumen el lugar de lo no nombrado, del vacío del sin sentido y de la incompletitud que equipara a todos.

En definitiva, cuando consideramos las fotografías destacadas como signo, las retiramos de la clave de la verdad y las insertamos en el estatuto de la ficción. Con ello, no pretendemos establecer la tácita dicotomía: verdad vs. ficción, sino que proponemos que tanto en una como en otra hay la propagación de una verdad, sólo que de sentido y alcances distintos. Podríamos, es cierto, resaltar la calidad de verdad no (necesariamente) factual de la ficción. Entonces, la relación entre la autoficción construida por la materialidad



verbal y la del conjunto fotográfico, en la narrativa, se da por una red signica incesante, en la cual un signo remite al otro.

IV. *Los fantasmas del masajista* y la obra de Chico Buarque

Como afirmamos en la introducción de este trabajo, *Los fantasmas del masajista* es fruto de un proyecto, con varios escritores invitados, para construir relatos desde las canciones de Chico Buarque.

El tema “Construção” forma parte del álbum homónimo, de Chico Buarque, estrenado en 1971. La canción narra, arquitectónicamente, la historia de un trabajador que encuentra, como destino único, después de trabajar por toda vida, la muerte.

La saga de un operario anónimo es expuesta a la manera de artificio en “Construção”. El tono de denuncia social, de la explotación inhumana a que está sometido el trabajador en el sistema capitalista, es presentado por medio de juegos de sentido en la canción, indicándonos con ello que no hay una correspondencia entre lo real y el lenguaje, ya que en el último se intenta capturar aquel (y no sin un hiato).

Nos conmovemos con el drama del hombre sin nombre, símbolo de miles de trabajadores como él, que impiden el sábado, cuando mueren (o no), de los que pueden divertirse, los no operarios. Sin embargo, la empatía con el sufrimiento trágico del trabajador de “Construção” no adviene del carácter social de la canción. Si no es la historia en sí misma la que nos hace asumir el dolor del sujeto no nombrado, el operario, ¿qué nos haría, entonces, padecer su sufrimiento? Echaremos luz a tal indagación por medio del saber sobre el lenguaje y del saber psicoanalítico. Por medio del primero, podríamos considerar que es el arreglo signico, el lenguaje, ordenado artificioosamente, el que construye el mundo presentado ante nosotros, en ese sentido, no es la propia crudeza de los hechos la que toca a quién lee u oye la canción, sino una creación estética. Por medio del segundo, podríamos afirmar que es el mecanismo de identificación el que nos hace compartir su dolor; al reconocerle su alteridad, nos reconocemos a nosotros mismos y así nos humanizamos.

Siendo “Construção” un mundo creado, arquitectónicamente, por el signo y, sin embargo, armado en referencia a un universo externo, pre-existente, al texto, universo de injusticia social y opresión a la clase trabajadora, ¿cómo puede mantener relación con *Los fantasmas del masajista*, que no parece pretender gritar en contra de ningún sistema económico y político?

“Construção” es invocada directamente en la narrativa de *Los fantasmas del masajista*. La mención al tema surge por ocasión del fracaso de la carrera de la madre de João, el terapeuta.

Así como el operario de “Construção” la madre de João decae. Sin embargo, ambos fracasan de manera distinta. Aquel, literal y abstractamente, literal al caer del edificio y morir; abstractamente, al no poder escapar del determinismo de su destino. Aquella sucumbe existencialmente, al ver su carrera naufragar, sin conseguir salvarla.

La madre de João, declamadora de suceso, se hizo notable en el escenario de la declamación, al narrar versos célebres de temas populares. Pero, por imposición de su agente cultural, es obligada a recitar “Construção”, de Chico Buarque, en lengua española, en otro país, el resultado de la empresa es el fracaso, pues, desde entonces, ella no consigue más retomar el éxito profesional como antes.

“Construção” aparece en la historia como episodio una vez que a causa de no saber recitarla bien, la madre de João vive un declive en su carrera. Sin embargo, la reincidencia más notable sobre el tema es la estructural.

La propia narrativa de *Los fantasmas del masajista* es proyectada al modo de una construcción y tal como el tema homónimo de Chico Buarque hay, aquí, también, juegos de sentido con el lenguaje.

La obra de Chico Buarque es evocada como mecanismo de construcción, de armado de la narrativa, nombres, trechos de canciones y títulos de sus novelas aparecen diluidos en la historia, componiéndola.



Analizada la relación entre “Construção” y la narrativa de *Los fantasmas del masajista* para más allá de la conexión textual y temática que mantienen, podríamos suponer que el sucumbir de la madre de João por interpretar la canción de Chico es sugestiva, llevándonos a pensar en un vínculo más entre las dos producciones.

Consideramos tal fracaso una sugestión que apunta para más allá del alcance de la narrativa y lo hacemos apoyados por el conjunto de la lectura de la obra de Bellatin que trae un arte desafiante de sus propios límites, al cuestionar la eficiencia de la representatividad.

La madre de João fracasó en la carrera de declamadora renombrada precisamente en el momento en que interpreta un tema más elaborado y de fuerte carácter de denuncia social, tal evento ¿sería la sugestión o la creencia de que no se puede dar cuenta de lo real por medio del arte? La mujer ¿era exitosa en su carrera justamente en declamar por declamar, sin compromiso alguno con lo que apuntaba para allá del universo de la declamación?

Otro factor curioso en el fracaso de la carrera de la declamadora es la traducción. La madre de João es obligada a declamar los versos de “Construção” en una lengua que no es la suya, la española, con la que no tenía intimidad posible. Los versos de la canción que no conocía y, por lo tanto, no apreciaba, declamados en lengua española, le eran ininteligibles.

Expresarse en otra lengua ¿es equivalente, aquí, a dar forma (vía versos declamados) a un sentimiento no sentido?

La traducción sería, correspondiente, por lo tanto, para referirnos en términos platónicos, a la forma de la forma, ya que la canción, en lengua portuguesa, haría una mimesis del universo real (no el ideal, como en el platonismo), el del operario que muere de forma trágica, y su pasaje a otro idioma, el español, imitación de la imitación. Así, volveríamos a la cuestión de la cadena de los signos, en la capacidad que tienen de remitirse unos a los otros, interminablemente.

V. Los fantasmas del masajista y la filiación a las letras españolas

Como subrayamos al principio de este artículo, nuestra propuesta es investigar los contornos de la figuración del yo en *Los fantasmas del masajista*, buscando, aún la filiación a las letras españolas de esa escritura. Planteamos, también que la relación del yo consigo mismo no puede ser referencial, transparente, ya que hay en esa práctica literaria el rompimiento con las certezas, una de ellas, sino la principal, la de que el sujeto no existe como totalidad que es capaz de autoconstruirse, o delinearse a través del arte, o la escritura.

Cuando enunciamos que trataremos del contorno de la figuración del yo en la escritura bellatiniana, ya asumimos una perspectiva: la de que el relato de una vida es siempre ficcional, tenga o no la intención de dar cuenta de la verdad de la existencia. Y lo es siempre, ya que uno no puede tener acceso a la verdad, no puede crear una imagen unívoca de sí mismo, sino imágenes, verdades, fragmentos. En ese sentido, una escritura de carácter biográfico no existiría. Es, entonces, en ese ámbito que la escritura “desenfrenada”, como diría Lejeune al referirse a la ficción, sería de mayor alcance: al no proponer revelar al lector la verdad, pero tampoco una verdad, terminaría por revelar alguna. Sería la verdad, acá, de otra dimensión, construida en y por el texto. Por lo tanto, ya sabemos que los contornos que asumen el yo en *Los fantasmas del masajista* pasan por lo ficticio, por la figuración de uno mismo, el autor Mario Bellatin. Pero, todavía, en nuestra línea de indagación en este estudio: ¿es una invención de sí mismo relacionada a las letras españolas o hispanoamericana?

Según Alberca (2005-2006), nuestro punto de partida en este análisis, la autoficción en las letras suramericanas existen antes del escritor francés Doubrovsky crear el neologismo *autoficción* en 1977, dado que ya existía el fenómeno en las letras del continente americano. Escritores como Lezama Lima, Borges, Arguedas, Rubén Darío ya se valían de esa estrategia ficcional. Y tales escritores fueron, de cierta manera, la base para la última hornada de escritores hispanoamericanos de los 90 que se están ficcionalizando en



sus textos. Según esa línea de pensamiento, la escritura bellatiniana formaría parte, entonces, de esa hornada de escritores más jóvenes, herederos de los escritores de los 60,70, que hacen ficción con la propia vida.

Sin embargo, la filiación de la escritura bellatiniana con las letras españolas no se concreta linealmente. Antes bien, heredera del presente desestabilizado, tal escritura no pertenece a la borratura de sus orígenes en una escritura que parece buscar el olvido de los rasgos de identidad. Tal consideración suena a un oxímoron, en principio, ya que el caso de autoficción, en las letras hispanoamericanas o no, parece ser justo la impresión de una marca, la del sujeto que escribe, y de esa forma, no sería una escritura que borra. Recurriendo una vez más al saber psicoanalítico, podríamos reflexionar sobre ese borramiento. El aforismo lacaniano es el de que la palabra es la muerte de la cosa. Es decir, cuando se escribe ya no se está ahí, ya no hay sujeto, ya no hay la experiencia, el referente.

El caso bellatiniano parece ejemplo clave de esa máxima lacaniana, dado que cuando leemos ese texto, parece que ya no queda nada: ni el sujeto, ni sus verdades, ni la novela autónoma, exenta del contagio con otras artes, ni tampoco el enraizamiento a una tradición. Si forma parte, como vimos, y en la esfera del pensamiento del propio Alberca, no lo es por deliberación, sino por contingencia. De esa manera, la obra formaría parte de la tradición de las letras españolas por estar escrita en castellano hecho de que por sí ya señala una pertenencia, el recorte del mundo por medio de un sistema lingüístico, y a la tradición sudamericana de autfiguración hispanoamericana, al, así como estos escritores de la última "hornada" del siglo XX, como lo diría Alberca, figurarse Bellatin a sí mismo según un desvío de lo que sería una escritura autobiográfica.

Para Alberca, el fenómeno de la autoficción en Hispanoamérica, de los últimos años, merece más bien ser nombrado como autonovela ya que se tratan de producciones que presentan una reflexión sobre lo que sería el propio género novela, es decir traen una conciencia reflexiva de lo estético, planteadas las cuestiones de lo literario desde dentro del propio texto.

VI. Expresiones Finales

En nuestras expresiones finales consideraremos los vectores más generales de la escritura bellatiniana sin atender su estrategia ficcional de autfiguración, en exclusivo, y lo haremos al partir del presupuesto de que tal escritura moviliza una idea de lo literario pasible de comprensión solamente por medio de la idea del conjunto, así si la categorizamos creando rótulos para acercarnos a esta, no lo es para cerrarla en una lectura unívoca, sino para entender el movimiento de esa escritura.

En la posición de lectores-escritores que persiguen los rodeos de la escritura, percibimos que la filiación a las letras españolas o suramericana no es una pregunta o un lugar en la escritura bellatiniana. Sí hubo, y sobre todo en Hispanoamérica, la llamada escritura "enfrenada", comprometida, de los '60 y '70, que instauró la noción de la palabra comunicativa, ahora en el presente desestabilizado que conforma *Los fantasmas del masajista* la noción euforizada en lo literario es la de la palabra creativa, intransitiva, gratuita o aún, en sentido más amplio, la del arte gratuito. En este contexto, la pregunta no parece ser más: ¿quiénes somos?, el nosotros, ese ser nacional, sino ¿quién soy?, el yo aquí de la escritura, involucrando al autor mismo, el sujeto referencial y la propia noción de identidad.

Los escritores ya no parecen preguntarse cuál es su lugar con relación a una tradición, sino más bien sobre cuál es el lugar del escritor, de su oficio en un tiempo caótico. De esa manera, podríamos considerar la autoficción como una pregunta sobre ese lugar tan problemático del autor y del sujeto que escribe la obra.

Por fin, podemos decir, en oposición con Alberca, punto del que hemos partido, que en este estudio no consideramos que lo que está siendo nombrado como autoficción, en la narrativa de las últimas décadas, sea un desvío a la norma autobiográfica. Más bien, se trata de otra propuesta estética que establece otro contrato de lectura, así como otra idea propia de literatura, pasando de una noción de literatura como verdad y compromiso a otra como



juego y mezcla de lenguajes. Alberca considera a la autoficción un desvío de la autobiografía por presentar el crítico, en su trabajo, un carácter muy normativo, taxonómico, pero, por otra parte nosotros no buscamos cerrar la escritura bellatiniana, al intentar buscar sistematizar su estética, pues así estaríamos yendo a contrapelo de esa escritura. Pretendemos, sí, apegarnos a ella, haciéndonos lectores coautores, ya que intentamos relacionarnos bien con las zonas de incertidumbre y silencio que nos dispone tal propuesta.

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2005-2006). "¿Existe la autoficción hispanoamericana?". *Cuadernos del cilla. Universidad de Málaga* 7-8: 5-17.
- Amo, Iñigo (2009). "El pacto ambiguo. De la autobiografía a la autoficción". *Revista Signa* 18: 393-395.
- Bellatin, Mario (2009). *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Fathy, Safaa (1999). *D'ailleurs*. Documental sobre Jacques Derrida. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/video/videos.htm>. Acceso realizado en 15 de agosto de 2011.
- Fink, Bruce (1998). *O Sujeito Lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Tradução. Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar.
- Iser, Wolfgang (2002). "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In: LIMA, L. Costa. (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, V. 2.
- Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à internet*. (org.) Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. São Paulo: Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de cultura económica.
- Santaella, Lucía (2008). *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning.
- Walker, Carlos (2009). "Mario Bellatin: imagens literárias". *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, CONICET: Rosario: 2-6.

Datos de la autora

Rafaela Cassia Procknov se graduó en Letras por la Universidad de São Paulo (2008). Se recibió como especialista en Semiótica Psicoanalítica por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (2010). Actualmente, cursa la maestría en el Programa de Letras de la facultad de letras y ciencias humanas del área de Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana.